

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A INVENÇÃO MACHADIANA E O EXPERIMENTALISMO STERNIANO COMO PROLEGÔMENOS AO SÉCULO XX: POÉTICAS POLIFÔNICAS E AUTOCONSCIÊNCIA DA MULTIPLICIDADE

Ana Clara Magalhães de Medeiros<sup>1</sup> (UFAL)  
e Augusto Rodrigues da Silva Junior<sup>2</sup> (UNB)

RESUMO: A poética do romance passa por grandes transformações com autores como Xavier de Maistre e Laurence Sterne (no século XVIII) e Machado de Assis (no XIX). Nesta proposta, destacamos as obras *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* (Sterne 1759) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis 1880), cuja publicação em folhetim completa 140 anos em 2020. Entendendo *Memórias póstumas de Brás Cubas* como primeiro romance brasileiro experimental, observamos as marcas da linguagem de Sterne e de Maistre evocadas pelo defunto autor Brás Cubas desde o Prólogo de suas *Memórias*, não por acaso, *póstumas*. Para tratar dos modos de fazer a autoconsciência narrativa, retomamos estilos *ilimitados* com Rabelais e Cervantes. Deambulando por prólogos romanescos, nos debruçamos sobre o “Ao leitor” de autoria machadiana. Amparados por pensadores do literário no século XX, como Carpeaux, Borges, Bakhtin e Calvino, estabelecemos relação entre os conceitos de polifonia e multiplicidade em uma compreensão do literário sem modelos estáveis e hierarquizados. Nesse sentido, descortinamos a condição de uma poética tanatográfica do autor criado Brás Cubas, da qual emanam desejos e movem-se formas romanescas autoconscientes em constante decomposição biográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Prólogos; Autoconsciência narrativa.

No instante em que uma poética se renuncia e difunde relações dialógicas na modernidade, nomes e estilizações pertencentes à prosa ocidental enunciam formas que movimentam traços narrativos, procedimentos prosaísticos e gêneros do discurso. No prólogo dos romances, ao menos aqueles erigidos na tradição inventiva e experimental forjada por Laurence Sterne e Machado de Assis, estão delineados modos de angariar e enganar leitores. Despontam, desse jogo, reflexões sobre a criação lite-

---

1 - a.claramagalhaes@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3215656538918242>

2 - augustorodriguesdr@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6208952301327343>

rária pela entidade autoral de carne e osso em diálogo com o autor criado, por meio de fazer literário que se pensa enquanto se escreve.

Este artigo aponta as estruturas polifônicas constantes na ficção – que vão de Rabelais a Borges e de Cervantes a Italo Calvino. Entendemos que esse pensar “o livro que se interroga e se discute enquanto se faz” (Calvino 1993: ix), tradução nossa) extrapola as categorias de gênero literário definidos pela tradição aristotélica. Isso significa dizer que esta tradição erige de um grande conjunto em que o livro é capaz de compor elementos em constante condição de multiplicidade: “como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (Calvino 2010: 121). Não apenas pelo caráter romanesco, mas por ampliar as possibilidades do gênero poético e, principalmente, dos gêneros dramático e dialogal em sua fusão com o *intermezzo* polifônico.

Tais elementos são estabelecidos pela autoconsciência narrativa e, em termos de uma arquitetura prosaística (Bakhtin 2010), as possibilidades dialógicas propostas por esta tradição são inumeráveis. A prosa moderna, nesse sentido, é compreendida numa dinâmica autoconsciente com espaços abertos de convergências e dissociações de tradições, embora ela se estabeleça ao longo dos primeiros séculos da modernidade no romance – como no caso de Rabelais, Cervantes, Sterne, Machado, Borges e Calvino. A nossa hipótese de investigação é que, em meio a esse longo processo, Machado de Assis lança fecundas sementes e alcança os pontos mais altos dessa arquitetura. Antecipando, de certa forma, os filósofos e os prosadores do século XX. Tudo isso projetado pelo defunto autor em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MpBC), publicado em folhetim em 1880 e em versão definitiva no ano de 1881.

Essa estratégia dialógica infiltra-se nos interstícios dos outros discursos e prevê sua inserção no cânone. Da posição que se fala, há sempre um olhar crítico e movente, desdobrado do olhar do outro dotado de inúmeros valores articulados. Assim, a autoconsciência narrativa faz do prefácio um microcosmo que revela o macrocosmo.

Na relação material e editorial do livro, a *multiplicidade*, no campo da experimentação constante, arrola expectativas, justificativas, filiações e negações. Os prefácios assinados por autores, bem como aqueles assinados e estilizados por projeções de autores, siglas e enigmas marcaram profundamente a história do gênero romanesco. Apresentando ansiedades, explicações e sentimentos diante da recepção são manifestos que elucidam a *persona* do autor, as inquietações de uma época, configuram artimanhas e se integram à trajetória do romance no ocidente. Os introitos são verdadeiras poéticas da condição autoral e do disfarce. Cartões de visita ambivalentes que trazem as matérias explícitas mascaradas pelo tom confessional e fingidor da tradição. Tal prática é levada ao extremo no século XX, com James Joyce e Virgínia Woolf, Raymond Queneau e Clarice Lispector. A tradicional mimese aristotélica é destituída de seu lugar de destaque a partir de um mover ético-estético que imiscui realidade e ficção e convida para o pensamento de uma poética socrática do literário – porque dialogada, provocadora, inacabada (Medeiros 2017).

Sem esquecer que o livro também faz parte da realidade material: o universo incerto e silencioso da morte confronta-se com a lógica racional dos vivos. Apesar de pertencer a um universo realista (em termos de escola literária e modo de representação) que lhe permitiria situar os personagens no tempo histórico, Machado de Assis rompe com o real imediato pelo clima de fantasia. A tanatografia – escrita de morte – instaurada por um defunto que, *inexplicavelmente*, conta uma história, facultando agenciamento e empatia, afinal esse “contar que cura”, também *reanima*, ensina o psicanalista Michel Schneider (Schneider 2005: 220).

Para tratar mais detalhadamente dessa multiplicidade, escolhemos os prefácios. Vejamos sua natureza e suas variantes. Dentre as diversas manifestações, vários nomes constroem esse “pré-texto”: invocação, pródromo, prolegômeno, preâmbulo, advertência, etc. Sua aparente função de apêndice amalgama-se de tal maneira com o restante do livro que, muitas vezes, oblitera-se sua condição múltipla de autonomia e de interatividade. Poucos textos tratam diretamente do assunto. Um deles, *O artigo sobre os prefácios* de Carpeaux (1976); o outro, *Prólogo dos prólogos* de Borges (1985). Vamos a ambos. Os termos prefácio e prólogo, para Carpeaux e Borges, estão mais ligados à língua que utilizam, do que ao tipo de discurso que definem. Para os dois, os traços estilísticos e estruturais estão integrados organicamente ao texto e ambos constataam a dificuldade de encontrar discussões sobre o assunto justamente pelo seu caráter marginal:

Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? (Carpeaux 1976: 25)

Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. (Borges 1985: 8)

Os excertos demonstram que, durante muito tempo, o prólogo foi considerado acessório. Somente a partir do século XX, no bojo de criações tais como as de Joyce e Lispector, que captam e levam procedimentos experimentais do literário ao extremo, em diálogo com as artes em geral e com as vanguardas europeias, é que essa revisão logrou estabelecer-se. Assim, os *pedaços* de texto passam a ser observados, cada vez mais conscientemente, por teóricos e escritores, filósofos e críticos literários, como índice das contingências históricas e dos valores estéticos de um tempo. Espaço literário feito arena pública, coletiva, de estilização e transformações do texto que o segue, impingindo marcas na forma romanesca tradicional que o antecede. O melhor exemplo de construção de um romance com “pedaços de romances” é *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino 1990) – elaborado a partir da estilização de dez começos de romances, numa força em moto-contínuo que alimenta o livro e pensa a tradição prosaística no interior do fazer narrativo.

Na prosa, sob a máscara autoral, Carpeaux vê o introito como uma forma de aproximação com o público e o classifica de acordo com as intenções do texto: prefácios-

justificativas, pedidos de desculpas, desafios, manifestos, sentenças, dentre outros. Percebe, na poesia, que o eu poético faz o mesmo movimento para buscar pares literários – sejam as (antigas) musas inspiradoras, sejam leitores modernos que seguram seus volumes impressos.

Outro destaque lançado por Carpeaux recai sobre o texto de Samuel Johnson, no seu *Dicionário da língua inglesa*. Resistindo a bajular um “mecenas”, prefere descrever sua condição e os seus sofrimentos para publicar. O crítico vê, no relato, um marco literário: o começo da era burguesa. Em vez dos grandes senhores, o grande público. Sterne (contemporâneo de Johnson) leva às últimas consequências esse conflito editorial ao fazer dedicatórias irônicas e paródicas. Nos dois autores, a era burguesa (da cena inglesa) é descortinada, revelando a autonomia, no campo da relação editorial com autores e obras, do público comprador de livros – que os têm como itens de necessidade. Isso se estendeu gradativamente para outros países à medida que as comunidades leitoras se formavam e o livro se firmava como mercadoria. Essa questão será retomada por James Joyce em alguns capítulos de *Ulisses* (1922; 2012), tais como Hades, Éolo, Cila e Caríbidis e Penélope.

Essa necessidade de inserir elementos que antecedem a matéria literária central, desde as epopeias, passando pelo teatro grego até os gêneros medievais, sempre funcionou como artefato estilístico. Joyce joga com isso ao longo de seu romance: “Ele põe a Boêmia no litoral e faz *Ulisses* citar Aristóteles” (Joyce 2012: 373). Essa mesma tradição foi parodiada no prólogo (do volume I) das *Aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* – romance-limite entre a Idade Média e a Modernidade. Ali, o exercício da introdução ganha ares conflitantes e divertidos que serão extrapolados por Sterne, Machado e pelo próprio Joyce.

Borges (1985), por sua vez, introduz uma compilação (feita por um editor) de prólogos escritos ao longo de sua carreira. É um autor canonizado que define esse exercício metalinguístico como um prólogo “elevado à segunda potência”. O escritor argentino chega, por vias que se bifurcam, a conclusões semelhantes às de Carpeaux, constatando que, nas primeiras linhas dos grandes textos, o leitor mergulha em uma atmosfera verbal e estilística que se estende ao longo da leitura. Atmosfera que prescinde, literalmente, da atenção do outro. O primeiro exemplo, o prefácio de Wordsworth para a segunda edição de suas *Baladas líricas*, seria uma verdadeira poética das concepções temáticas e das imagens perceptíveis ao longo da obra. Para ele, quando o texto é essencialmente literário, o prefácio torna-se uma espécie de autocrítica e ficcionalização. Desde a abertura de *As mil e uma noites* aos *Ensaio*s de Montaigne, Borges percebe o caráter liminar do fazer prologal: separado, enquanto parte autônoma e tipográfica, mas fundida ao discurso como parte integrante do todo. Certamente, enquanto ficcionista, o argentino levou ao extremo essa multiplicidade em livros, como por exemplo em *História da eternidade* e *Ficções*.

De outra maneira, a interpretação de Bakhtin a respeito dos introitos de *Gargântua e Pantagrue*, no capítulo “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”, no livro sobre a carnavalização, mostra a importância dessa forma estilizada para iluminar a análise do romance desde sua insurgência, no que se tateava como moderni-

dade. Segundo o pensador russo, as ideias que constituem o interior dos livros estão prenunciadas nas suas aberturas. Além disso, mostra como concepções de mundo confrontadas com “alusões e ecos da atualidade política e ideológica” (Bakhtin 2002: 169) impregnam-se na totalidade material e discursiva romanesca.

Na análise de *Gargântua e Pantagruel*, Bakhtin mostra que, desde as primeiras linhas, o leitor é arrebatado por um clima verbal específico. Ele reconhece a presença da voz do autor e da “consciência polifônica” em diálogo com outros sujeitos-consciências. Essa pluralidade *dialogal* substitui qualquer unicidade do eu pela “multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares, sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de *dialógico, polifônico, ou carnavalesco*” (Calvino 2010: 132). Calvino destaca a constância dos gêneros orais no interior da prosa e verifica sua vitalidade no legado de autores da tradição da multiplicidade – da qual ele também faz parte.

Na galeria de introduções da modernidade, os prólogos de Cervantes, Xavier de Maistre, Laurence Sterne, Machado de Assis (a partir de *MpBC*), James Joyce, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Italo Calvino facultam modos de ver os acontecimentos da trama, a imagem dos personagens, a própria imagem do narrador, interpõem-se deslocamentos autocríticos. Assim, esses espaços literários provocam aditamentos em que as partes se completam e o sujeito que enuncia tenta fazê-lo a partir da lógica da alteridade. Desse modo, rompe-se com qualquer rigidez clássica (autor distanciado), de modo que o escrito e o oral atuam como forças ambivalentes. Documento notório da publicação, o prólogo insiste que a obra é *filha do mundo e um mundo* concomitantemente. No caso do introito assinado por autores imaginários, a potencialidade dialógica amplia-se e as partes constituintes flutuam no mesmo universo.

*MpBC* descortina uma ruptura na medida em que o espaço introdutório subverte as relações “normais” de uma publicação, posto constituir também uma fronteira entre a morte e a vida. A própria condição sepulcral já é uma paródia dos introitos: quando “ele se questiona enquanto gênero que representa o real, questiona ao mesmo tempo o real representado” e a humanidade é posta em discussão (Senna 1998: 26). Ora repudia o leitor, ora dele se aproxima, renovando a “intimidade” e mostrando que a repulsa é fingida, pois deseja ter ao menos *cem leitores*. A vontade de ser lido (coisa de vivo) e o desprezo aparente (coisa de morto) promovem a tentativa de dobrar o leitor à sua “tirania” burlesca e desafiadora. Por isso, em *MpBC*, há traços das discussões literárias travadas no país e polemizadas por Machado de Assis.

Se o prólogo da publicação de 1880/81 principia referenciando Sterne, não há neste texto, tampouco no romance, filiações a nenhum escritor brasileiro e, em quase todo o livro, pouco dessa literatura é citada e parodiada explicitamente. Os discursos estampados nas citações e emendas dialógicas acenam para uma aspiração universalista e promovem a mediação com o século XX que se prenuncia.

O defunto parodia, inclusive, prólogos anteriores do próprio Machado de Assis, tão humildes e subservientes, como a “Advertência” de *A mão e a Luva* (1874) em que o autor se desculpa pela fragilidade e pela possível naturalidade dos caracteres de Guiomar. Na nova edição de *Helena*, em 1905, o autor consagrado faz uma consi-

deração sobre sua carreira que confirma essa polêmica velada: “Não me culpeis pelo que achardeis de romanesco [...] ouço um eco remoto ao reler estas [páginas], eco de mocidade e fé ingênua” (Assis 1992: 198). Por meio do fingimento paródico, questões literárias que assolavam escritores do século XIX são discutidas pela inovação radical de um falecido que assume o foco narrativo e de um escritor velho, às vésperas da morte, que invade o *breve século XX* (Hobsbawn 2008).

O leitor é convidado a pensar sobre o gênero literário, seu conjunto de códigos e sobre a condição existencial – característica principal do prefácio assinado pelos autores projetados (de Rabelais a Sterne). Os nomes que povoam as linhas introdutórias evocam genealogias específicas e têm caráter persuasivo. Esses autores de outras paragens, “lidos em vida” por Brás Cubas (e vindos para o Brasil nas asas de um pacote) mostram uma postura evocativa e cômica, que desafia uma sociedade romanticamente sôfrega com a construção de sua identidade. Se no âmbito ético-social, a dicotomia entre o sujeito e o outro transparece, Machado de Assis desenvolve um artifício técnico na construção do diálogo entre autoria, formação do personagem, contexto e presença do leitor: a “máscara mortuária” que enforma a tanatografia.

A releitura do *pedaço* inicial do livro de Brás Cubas após “o último capítulo” torna-se imprescindível para enxergar a visão do autor sobre si mesmo e sobre o narrador. Para *MpBC*, reler o prólogo implica “dar vida” ao defunto e perceber que seu romance carnalizado faz do começo e do fim elementos móveis. Sua biografia continua por inércia, mas uma inércia discursiva em que a morte é autoconhecimento e libertação do pensamento (Bezerra 2005: 118). Na literatura brasileira, até então, não existia obra que tivesse feito de forma tão ousada essa aproximação entre decomposição biográfica e diálogo dos mortos, como vimos mostrando desde 2008 (Silva Junior 2008).

Nos confins literários do *Undiscovered Country*, Brás Cubas deseja alcançar o maior número de leitores e utiliza um interessante artifício: a citação. Traz nomes conhecidos pelo público brasileiro, como Stendhal. Evoca Sterne, um representante formal do que virá nas páginas seguintes. Ademais, evoca o espírito introspectivo e irônico de Xavier de Maistre. Essas referências na abertura indicam uma chave capciosa de leitura e mostram o sujeito de sua própria consciência afirmando sua autoria e disputando espaço com a voz de Machado. Tenta convencer, em poucas linhas, a qualidade do estilo difuso e a capacidade de equiparar-se e superar os “avôs literários”: as cabriolas sternianas, os solilóquios ambivalentes de Xavier de Maistre e o realismo (do romance biográfico) caro a Stendhal são partes de um leque múltiplo de possibilidades discursivas.

Contando a vida em sua totalidade, incluindo-se a imagem de defunto tagarela, *MpBC* torna-se o grande representante universal de todos os tempos e reinventa uma narrativa dos mortos nos trópicos. O introito, como discurso liminar, aprofunda as questões contemporâneas e as carrega de passado, antevendo, em germe, o futuro. Brás Cubas vendeu também sua imagem: aristocrata e biógrafo – condições de um “homem-de-palavra” que, após a vida, “compartilha” (no plano da imaginação), com

Machado de Assis, um lugar entre os grandes nomes da literatura ocidental enquanto defunto e romancista.

O falecido autor relativiza a prática do direito de fala, cultivada em Cervantes, risível em Sterne, irônica em de Maistre. Existe uma peculiaridade nessa análise comparativa: pelo menos uma figura é consciente da sua existência em livro. Quixote e Sancho, na condição de personagens, e os outros “autores”, Tristram Shandy e o Xavier de Maistre narrador, fundam uma genealogia do *romance difuso* percebida por Machado. Não temos apenas o homem vivendo aventuras e uma voz contando uma biografia: nessa linhagem, coexistem discursivamente a parte material da publicação e a parte humana. Tristram Shandy coloca-se como personagem de si mesmo, vivendo no tempo de seus contemporâneos. Na memória, a sua vida; no papel, um romance. O nó temporal se dá no ir e vir entre o presente de um homem de 40 anos que conta uma autobiografia sempre interrompida pelas digressões e falas dos outros personagens. Tantas cabriolas não lhe permitem (factualmente) passar dos sete anos. Essa distensão temporal, os fatos revividos de forma humorística e a prática da “opinião” foram características herdadas por Brás Cubas, que, ao acrescentar “o tempo da morte”, renovou-as criativamente.

Expostas as bases das reflexões sobre o prólogo como marco fundamental da modernidade na prosa, passemos à interpretação dos “mementos” autoconscientes. Começemos com o texto que guia esta análise:

#### AO LEITOR

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar a simpatia da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma

é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas.

(Assis 1992: 513)

No primeiro parágrafo, temos a leitura do defunto ocupando o lugar de outro que instaura uma arena dialógica: não é o homem [Machado de Assis] nem o ser biográfico na condição de partícipe social que assinam, mas um defunto autor. Ante o impacto da publicação de *suas memórias*, o jargão adotado comprova suas vontades: “se adotei”, “se lhe meti” e “escrevi-a”; não é difícil “*antever*” – seus feitos a serem reconhecidos pelo outro.

A consciência material da totalidade da obra está implícita e seu sucesso advém do fato de já ter sido publicada, por Machado de Assis, em folhetim (1880). Assim, o prólogo sepulcral ainda traz rastros da primeira recepção folhetinesca, da revisão machadiana e do lugar do impasse – narrativo, editorial, autoral, tão sintomático dos momentos de gestação do século XX. Rompendo com a concepção cartesiana da produção literária brasileira, reticentes às mudanças bruscas de estilo, ele sabe que despertará um olhar agudo e curioso para si mesmo. Por isso, autores estrangeiros: uma estratégia para convencer a elite pensante que imitava os europeus e um possível atrativo a mais para as leitoras de novelas românticas.

Lendo-se a si mesmo, cria uma representação fingidora, arraigada às contradições humanas para, com elas, discutir a forma e justificar a novidade (pela grandeza dos outros, estranhos, estrangeiros). Imagens e formas de contar histórias que confirmam a ideia de que o romance, como o indivíduo moderno estão em constante devir. Atento para a representação da complexidade da mente humana, Machado de Assis percebeu a “forma livre” de Sterne e Xavier de Maistre e convoca o espírito de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* para produzir capítulos que distraiam da eternidade. Sua personalidade dividida, tema importante para o romantismo e reinventado por de Maistre, será uma das tônicas dos escritos posteriores. Para Frye, apesar da “negligente desconsideração com os valores da estória” (Frye 1957: 298), os leitores da época certamente consideraram *Tristram Shandy* um romance. As diversas introduções e essa tentativa psicológica de divisão do ser estendem o caráter fragmentário à forma e à condição editorial do lançamento progressivo.

Esse paradigma fragmentário embaralha as linguagens literárias e as ideias do momento no bojo do romance moderno. Ademais, o próprio leitor é convidado a fazer parte desse jogo. Quando se acredita que seguirá uma “vida” linear, as “opiniões” digressivas e múltiplas do cavalheiro penetram brutalmente no (quarto capítulo) – e não param mais:

Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa. É por pura submissão a tal estado de espírito, e por

uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso. (Sterne 1998: 47-48)

O caráter ambivalente do romance autobiográfico irrompe no embate entre as consciências que assinam as obras. Um homem-discurso polemiza com o homem real (em sua condição única de enunciação). Na fala do morto, posto não haver mais corpo – ele não pertence a um sistema econômico nem a uma pátria, mas pretende pertencer a um *sistema literário*, para ficar com expressão cara a um importante intérprete machadiano, Antonio Candido (2012) – anuncia-se uma questão sobre os tipos de discursos que estarão em jogo no decorrer do livro: Machado de Assis, ser histórico, silenciado unilateralmente; e Brás Cubas, personagem, biografado, defunto e autor sobressaindo-se tiranicamente. Enfim, formas e temas aproximam-se naquilo que disfarçam: ser e não ser personagens autônomos ou meros homens de papel.

Nos autores, o caráter *destronante* (Bakhtin 2002) das emendas é incisivamente discutido. Apesar de o defunto autor ter trazido os nomes de Sterne e de Maistre como seus avôs formais, a consciência criadora reivindica a originalidade sob a máscara mortuária. Na leitura de si mesmos, enquanto escrevem o “último capítulo”, os seres autoconscientes utilizam elementos críticos sobre suas obras e sobre o cânone que elegem ou negam.

A recepção é *aliciada* desde o início. Depois da filiação a uma memória universal, o conúbio paradoxal entre o riso e a melancolia, a autoafirmação da condição que faria de Brás Cubas “um autor particular” na conversa objetiva com os vivos: “Acrece que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual”. O defunto autor, comentando novamente o estilo e a sua recepção, acrescenta um novo paradoxo. Ironicamente, cria duas categorias de “críticos” e prevê a postura desses diante da inovação.

No segundo parágrafo, ainda do referido Prólogo, o defunto discute uma poética do “Ao leitor” quando diz que o melhor “remédio é fugir a um prólogo explícito e longo” (Assis 1992: 513). A receita se estenderá: capítulos curtos que se ligam por quebras volúveis, comentários sério-cômicos e “coisas que se dizem melhor calando”. Retoma a expectativa do parágrafo anterior e projeta seu estilo no futuro leitor, “maior defeito do livro”, pulsão criativa e com quem ele divide a responsabilidade do andamento narrativo. Enquanto o outro lê, espelha a função e a eficácia de uma boa introdução – inquietação semelhante à do autor criador do *Tristram Shandy*.

Deparamo-nos, desde o princípio, com um Brás Cubas esperançoso de sua grande realização, uma obra capaz de fazer com que seu nome seja estampado na história. Um homem revelando-se nos interstícios de seu discurso. O ideal da advertência, “contar menos cousas”, ou de dizê-las de “um jeito obscuro e truncado” será o mesmo de todo o percurso narrativo. Nas guinadas e escorregadelas, flutuam na mesma experiência o discurso de finado e a memória sentimental do vivo. Brás Cubas arma um circo e conclama os aplausos da plateia. Insiste na sua condição cemiterial e, de maneira ardilosa, nas relações com a própria fala, demonstra sua capacidade de ma-

nipulação estilística. Com isso, convida a opinião (recepção) para um outro campo da existência – a literária.

Nos introitos modernos, que avançam em relação aos limites que simplesmente cessam de existir, a racionalidade e a linearidade são confrontadas nos âmbitos existenciais e formais. A lógica aristotélica que sustentava a hegemonia dos discursos clássicos é confrontada pela fantasia: na loucura, no riso, na morte – termos-imagens inimigas dos axiomas construídos pela razão (Medeiros 2017). O autor criador que pensa a obra conhece-se a si mesmo e se transforma enquanto escreve: autoria e individualidade questionam a civilização e a literatura.

Cervantes opta pelo tom dramático do diálogo e pela crise autoral para começar sua obra “sem citações”. Tristram recomeça insistentemente sua história – novos prólogos, novas epígrafes, novas opiniões. Em *Viagem à roda do meu quarto*, o narrador se apresenta ávido para oferecer à humanidade sua genialidade megalomaniaca e suas teorias sobre a condição humana. Motivado pela possibilidade de diversão, hesita no instante da publicação e ri do leitor. Brás, ainda preso às vaidades e inseguranças humanas, “tartamudeia” na “entrada triunfal”: atribui valores ao seu livro, fala com o leitor e tropeça pela narrativa.

Para finalizar, lembremos, com Calvino, ao tratar de Joyce e Borges, que o “modelo da rede dos possíveis” (Calvino 2010: 134) constitui-se de estruturas modulares e combinatórias. Para o escritor italiano, a proposta mais promissora para tal realização literária é a prosa em condição de multiplicidade. As partes de livro, como começos e prólogos, abolem distâncias e discutem literariamente a relação volitivo-emocional do outro (Bakhtin 2003). Ao fazê-lo da perspectiva da multiplicidade, com autoconsciência narrativa, Machado de Assis supera o problema (cultural) da impossibilidade de vencer a morte e consegue uma plataforma de observação da realidade que analisa vida, fim e romance de um ponto de vista inusitado. Como bom fingidor, evita contar o processo de composição de um livro no outro mundo (*Undiscovered country* – do “secularizado” XIX). Além de discutir o gênero literário, quando deixa de explicar tal fato, impossibilita qualquer enquadramento tradicional da obra. Seu discurso liga-se às necessidades da trama. Apoiado na discussão sobre o estilo como expressão individual, anuncia o romance difuso (Silva Junior 2008).

Preparando o palco no qual pisará essa projeção autobiografada, Brás Cubas pinta com ironia a conclusão de seu prólogo. Final do pequeno texto que abre (e conclui *autoconscientemente*) seu romance e instaura definitivamente o circuito interativo entre autor inventado e leitor projetado: “A obra em si mesma é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. Aqui, finaliza o introito e convida o leitor a “entrar logo” na história. A pena da galhofa e a tinta da melancolia, relacionadas paradoxalmente, retomam mais uma vez a figura familiar do outro. Se, por um lado, há uma esperança (confessa) de que sua obra seja das melhores, o que seria a paga das horas agradáveis de leitura, por outro, o autor se mostra indiferente àqueles que não agradar e deixa para esses o riso escarinho de um piparote. Desse modo, sai furtivamente do *Ao leitor* e assina, mais uma vez, o seu nome: “BRÁS CUBAS”.

A articulação promocional alcança seu ápice: o nome do defunto aparece no título, figura entre outros escritores reconhecidos e, no final, sua assinatura fulgura como marca de autoria. Caso o leitor esteja relendo o prefácio, se lembrará da ideia fixa que o personagem teve antes de morrer: inventar um “emplasto” que estampasse publicamente o seu nome. O emplasto, um influxo da vontade de continuar existindo e símbolo de seu caráter pachola, aderente e inútil. Na biografia romanceada, isso acontece, e seu nome, Brás Cubas, fica para a posteridade entre os nomes de Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre.

MpBC funde formas modernas de fantasia e realismo e deixa que o defunto externe sua posição. Ao longo do livro, fará o exercício de rir de si e dos outros, constatando a miséria humana, suas ilusões e o apego à vida, lembrando sempre que tudo morre e que o resto é discurso. Partindo da voz sepulcral à gênese do romance moderno, confirmamos o fato de o prólogo não ser apenas um discurso sobre si mesmo, mas um campo revelador dos elementos do romance, dos atores e autores envolvidos, do gênero e de pensamentos sobre os limites da linguagem, do livro, do existir.

#### OBRAS CITADAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. I. Afrânio Coutinho, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEZERRA, Paulo. Posfácio. Fiódor Dostoiévski. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2005, pp. 111-125.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

CALVINO, Italo. *Multiplicidade*. Calvino I. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 115-138.

\_\_\_\_\_. “Prezentazione”. *Le città invisibili*. Verona: Mondadori, 1993, pp. 3-11.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARPEAUX, Otto M. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. C. W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

MEDEIROS, A. C. M. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/842>.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SENNÁ, Marta de. *O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA JR, Augusto R. da. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp074719.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp074719.pdf).

STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

\_\_\_\_\_. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

THE MACHADIAN INVENTION AND STERNIAN EXPERIMENTALISM AS A PROLOGUE TO THE 20TH CENTURY: POLYPHONIC POETICS AND SELF-CONSCIOUS MULTIPLICITY

ABSTRACT: The poetics of the novel goes through great transformations with authors such as Xavier de Maistre and Laurence Sterne (in the 18th century) and Machado de Assis (in the 19th century). In this proposal, we highlight the works *The life and opinions of Tristram Shandy*, Gentleman (Sterne 1759) and *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis 1880), whose publication in a short story completes 140 year in 2020. Understanding *Memórias Póstumas* as the first experimental Brazilian novel, we observe the marks of Sterne and Maistre language evoked by the dead author Brás Cubas since the Prologue of his memories, not by chance, posthumous. To address the ways of making self-conscious genre, we resumed unlimited styles with Rabelais and Cervantes. Wandering through Romanesque prologues, we look into “Ao leitor” by Machado. Supported by 20th century literary thinkers, such as Carpeaux, Borges, Bakhtin, and Calvino, we established a relationship between the concepts of polyphony and multiplicity in an understanding of literary without stable and hierarchical models. This way, we reveal the condition of a tanatographic poetics by the created author Brás Cubas, from which emanate desires and move self-conscious novelistic forms in constant biographical decomposition.

KEY WORDS: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Prologues; Self-conscious genre.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 2 de maio de 2020.